

# 论中国当代先锋戏剧在剧本艺术上的实验性

陈吉德

作者赐稿

—

内容摘要：中国当代先锋戏剧在剧本艺术的实验方面首先是消解剧本作为“一剧之本”的传统地位，其次是改变剧本的传统形式，出现了拼贴式结构、双层结构、反结构等结构形式，多声部语言、单纯独白、朗诵、戏外音等语言形式和荒诞、心理刻画、戏仿等表现手法。

关键词：中国当代先锋戏剧；结构；语言；表现手法；实验性

出现在 20 世纪 70 年代末 80 年代初的中国当代先锋戏剧出现在形式上进行了广泛的实验，这种实验在剧本艺术上体现得非常明显。剧本，即一剧之本。在人们的传统观念中，这一剧之本的地位是绝对毋庸置疑的。可是，到了中国当代先锋戏剧中，剧本作为一剧之本的地位受到了一定的“置疑”。高行健认为，戏剧具有文学性，但不能说戏剧是文学。“戏剧当然也可以成为文学的一种样式，写出一种文学价值很高可供人反复阅读的剧本，并且足以供学者们用文学批评的方法加以分析、阐述、论证。但这样的戏剧不如叫做戏剧文学。”[1] 高行健贬低戏剧的文学性，是为了强调戏剧的动作性、剧场性和游戏性。在消解剧本方面，走得最极端的莫过于牟森了。他的一些戏剧直接根据诗歌或小说进行演出，而这些诗歌或小说只是戏剧演出的由头或影子，二者并无必然的联系。剧本作为一剧之本的地位被牟森消解到最低限度。牟森于 1994 年推出的先锋戏剧《零档案》的“一剧之本”其实就是云南诗人于坚的一首同名长诗。请欣赏“卷一 出生史”中的片段：

他的起源和书写无关 他来自一位妇女在 28 岁的阵痛  
老牌医院 三楼 炎症 药物 医生和停尸房的载体  
每年都要略事粉刷 消耗很多纱布 棉球 玻璃和酒精  
墙壁露出砖块 地板上木纹已消失 来自人体的东西

代替了油漆 不光滑 略有弹性 与人性无关  
手术刀脱落了 医生 48 岁 护士们全是处女  
嚎叫 挣扎 输液 注射 传递 呻吟 涂抹  
扭曲 抓住 拉扯 割开 撕裂 奔跑 松开 滴 淌 流  
这些动词 全在现场 现场全是动词 浸在血泊中的动词  
“头出来了”医生娴熟的发音 证词：手上全是血  
白大褂上全是血 被单上全是血 地板上全是血 金属上全是血  
证词：“妇产科”“请勿随地吐痰”“只生一个好”

这里无所谓人物语言，无所谓舞台提示，也就无所谓正规的剧本了。后来，这首长诗竟然被孟京辉作为剧本收入他主编的《先锋戏剧档案》一书。在演出过程中，该剧已经由“剧本”生发开去。诗人、制片人、摄影师、记者、教师、舞蹈家都纷纷上台做自己的事，讲述自己的成长故事。牟森于 1997 年推出的先锋戏剧《倾述》，其“一剧之本”是中国当代先锋作家马原的同名小说，但是，戏剧《倾述》与小说《倾述》在人物和情节上并没有多大联系，只不过借助了小说的某种意味和意象，因而就成了一出具有原创性的戏剧作品。“在这里，原创的意思是指：戏剧是独立的、有着自我表达语言系统的艺术形式，它不是对文学或别的艺术种类的解释和演绎，也不是文学或别的艺术种类的附属品。”[2] 牟森消解剧本的地位，是为了探索戏剧的形体表演语汇的魅力。

针对中国当代先锋戏剧解构剧本的现象，有人曾这么说过：“实验戏剧是因戏剧本身而存在的，它要表达的是戏剧存在的本身，而剧本内容只是成为戏剧为了表达自身的一种结构元素而已。在传统戏剧中，戏剧的存在是为了表现剧本中的内容，舞台演出只是一种手段，目的是为了将剧本中的内容‘可视地’展示出来，可以说传统演出是剧本的舞台阅读方式；而实验戏剧要展示的是戏剧现在的真实存在状态，实验戏剧的剧本是不可以阅读的，剧本因演出而存在，因演出结束而结束，如此才有了没有剧本的戏剧，才有了所谓观众看不懂的戏剧。这是一种新的戏剧观念。”[3] 实事求是地说，在中国当代先锋戏剧中，像高行健和牟森这样极力消解剧本地位的只是一部分。一些人还是主张戏剧要有一剧之本的，但是，就是这些人所主张的一剧之本，相对于

常规剧本来说，在形式上也发生了很大变化，这具体体现在结构、语言和表现手法等几方面。

## 一、

### 结构

戏剧结构可以分为内部结构和外部结构两部分。所谓内部结构，即情节的组织 and 安排，主要是指事件在戏剧时间和空间上的起承转合，这与戏剧冲突密切相关。苏联戏剧理论家霍罗多夫曾经说过：“如果冲突被看作是各种性格的对抗，那么，结构便是在戏剧动作中实现冲突。”[4]所谓外部结构，主要是指作品内容的外部组织形态，对戏剧艺术而言就是分幕分场。从内部结构上看，中国当代先锋戏剧突破了中国传统话剧长期以来所遵循的中心事件、主要人物、主要矛盾冲突以及启承转合的结构形式的束缚，出现了一些新的结构方式。这些新的结构方式归结有拼贴式结构、双层结构、反结构等几种。

拼贴式结构是中国当代先锋戏剧经常运用的一种形式。所谓拼贴，就是把情节不相关的事件根据一定的主题组合在一起。具体的拼贴情况比较复杂。有的拼贴在体裁上有很大区别。陶骏（执笔）和王哲东编剧的“马戏团晚会式”戏剧《魔方》是20世纪80年代引起轰动的一部先锋戏剧。它由9个片段组成，这9个片段好像魔方的9个方块的颜色各不相同。《黑洞》是传统的话剧，体现的是对未知事物的向往；《流行色》是时装表演，体现的是当代大学生对时尚的追求；《广告》是广告文艺，体现的是对当前大众文化的嘲讽；《雨中曲》是舞蹈，体现的是意境优美的和谐；《无声的幸福》恰似相声，体现的是对真诚的呼唤；《和解》仿佛哑剧，体现的是人与人之间的相互宽容……这些片段在体裁上并不相同，在情节上也无联系，只是由主持人将其串联起来。每个片段都有着自己的主题，这各式各样的主题从不同侧面展现出当代大学生的精神风貌。该剧的导演王晓鹰说：“如果有人问我，《魔方》的主题是什么，我只好模仿名人回答说：‘《魔方》共有九九八十一个主题，我不知道您问哪一个？’的确，九段戏中的每一段的含义都是多向发散的。《魔方》没有一个全剧的焦点，它似乎更像我们民族的‘散点透视’。”但是，这些“散点”都烘托出一个共同的神韵，那就是：“一条思索人生的‘脊梁

骨’，一副多彩多姿的‘血肉躯’，一股现场交流的‘精气神’。” [5]

有的拼贴是将同一剧的不同时代、不同形式的演出组合在一起。刁奕男于 1996 年编剧的《阿 Q 同志》由三部分组成。第一部分的剧情时间是 20 世纪 20 年代的新文化运动早期；地点是剧场；人物有“创新社”剧社成员、进步青年、流浪汉、流氓、警察、艺人、小资产者、小知识分子、记者、后台老板、作曲家、导演等；演出的形式是早期文明戏；演出内容是优胜记略、续优胜记略、恋爱的悲剧。此部分主要阐释国民劣根性。第二部分的剧情时间是 20 世纪六七十年代的文化大革命时期；地点是残疾人工厂、大会议厅；人物有工人宣传队、身残志坚的工人、假肢厂女工、反动学术权威、大资本家的女儿、大地主的儿子、修轮椅的盲人、革命群众等；演出内容是恋爱的悲剧、生计问题、革命、不准革命。此部分主要是鼓吹阶级性。第三部分的剧情时间是 20 世纪 90 年代；地点是疗养院、精神康复中心；人物有医生、护士、精神分裂偏执型患者、精神分裂单向型患者、躁狂抑郁症双向型患者、癔症患者、强迫性神经症患者、抽动秽语综合症患者、恐怖神经症患者等。此部分主要反思人性。这三部分各自独立，但拼贴在一起又收到特殊的效果：它“通过多重代码的阿 Q 形象的挪置、组合与拼贴，讽刺无处不在的阿 Q 精神得以畅行无阻的社会前提、历史规定，用闹剧的包装传达出对革命、对人性的逆向思索的另一种声音。” [6]

中国当代先锋戏剧最常见的拼贴方式是将不同时代、不同民族的故事组合在一起。在这方面，孟京辉的做法最为典型。他导演的《思凡》将中国明朝无名氏的传本《思凡·双下山》和意大利薄伽丘的长篇小说《十日谈》有关章节拼贴起来。开头和结尾分别是小尼姑色空和小和尚本无的相遇和相恋。中间插入了风度翩翩的青年皮奴乔借机与店主的女儿、也就是自己的情人尼可罗莎偷情成功和一介马夫凭借智慧得以与尊贵的王后共享鱼水之欢的故事。这种拼贴成功地消解了不同民族在不同时代曾被称为“第一禁忌”的性道德禁忌。孟京辉和德国女导演安琪·布德联合执导的《放下你的鞭子·沃伊采克》将中国 20 世纪 30 年代的著名街头剧《放下你的鞭子》和德国剧作家格奥尔格·毕希纳的经典名剧《沃伊采克》组装在一起，并且是先在中实验话剧院办公楼的门前演出《放下你的鞭子》，然后到室内演出《沃伊采克》。

拼贴是一种主题的相互注解与阐释，可以实现部分之和大于整体的特

殊审美效果。在林兆华导演的《三姐妹·等待戈多》中，“因为‘等待’，俄罗斯的‘三姐妹’与巴黎的‘流浪汉’在此刻的北京相遇”（演出节目单）。他们一起将人类对自身终极意义的深刻思考浓缩于舞台，因此，就成了全人类的符号，这正如剧中的弗拉基米尔所言：“此刻，全人类就是我们。”中国抗日战争时期的影片《八女投江》和苏联 20 世纪 70 年代的影片《这里的黎明静悄悄》都是讲述在第二次世界大战中女性“保家卫国”的悲壮故事。林荫宇导演的《战地玉人魂》将二者的相关情节拼贴起来，使得人们对“不同社会、不同文化背景下的女兵们不同的思绪、情感、行为和命运”[7]的思考得到了强化。

按照叙事学的观点，一般的文学作品只有一层故事层面，即叙述者向叙述的接受者讲的故事。但是有的文学作品在故事之外又加了一层故事，即超故事层面。例如《一千零一夜》的超故事层面是山鲁佐德给国王讲故事的故事，故事层面是山鲁佐德给国王讲的一个个故事，如航海家辛伯达的故事等。这样就出现了双层结构，即故事层面和超故事层面。应当说，双层结构并非什么新鲜的东西在小说领域中经常出现，如阿根廷当代小说家博尔赫斯在《玫瑰色街角的人》开头这样写道：“想想看，您走过来，在所有的人中间，独独向我打听那个已故的弗兰西斯·雷尔的事。”中国 20 世纪 80 年代先锋小说的代表人物马原在《虚构》中是这样开头的：“我就是那个叫马原的汉人，我写小说。我喜欢天马行空，我的故事多少都有点那么耸人听闻。”此时的叙述是处于超故事层面的，接着，叙述进入了故事层面。这种双层结构在中国传统话剧中很少出现，但在中国当代先锋戏剧中却大量出现。黄纪苏根据意大利的民间喜剧家、1997 年诺贝尔文学奖获得者达里奥·福的同名喜剧改编的《一个无政府主义者的意外死亡》即是这种结构。该剧是这样开头的：

小丑乙 大家好！晚上好！  
你们穿过城市的街道，  
你们穿过夜晚的灯光，  
你们走上台阶，  
你们进入剧场，  
你们关上电话，我们穿上戏装，

你们停止讲话，我们开始歌唱，  
你们坐在那里等待，我们的戏剧就要开场。  
今天晚上我们要上演一出喜剧……

小丑甲 戏里有警察局长、大警长、小警长、女警官、疯子，还有他们幻想出的许多人物。这出戏的名字你们早就知道，戏的作者鼎鼎大名，他就是我们意大利的朋友达里奥·福。

这种叙述方式与《玫瑰色街角的人》和《虚构》等小说的叙述方式一样，都处于超故事层面。接着进入故事层面，局长、警长纷纷登场。在戏剧文本中，这种双层结构我们不妨称之为超戏剧层面和戏剧层面。这种结构在《思凡》中体现得最为明显。超戏剧层面是讲解人拿着书本在舞台的一角照本宣科地朗读有关段落，戏剧层面是演员表演讲解人朗读的内容。此外，在《十五桩离婚案的调查剖析》、《WM（我们）》、《中国梦》、《留守女士》等剧中都出现了双层结构。

在中国当代先锋戏剧中，还有一种反结构。反结构，即无视结构在剧本中的地位，对结构的作用进行彻底的消解。在打破传统话剧的结构方面，这种非理性的做法显然是最为激进的。孟京辉、黄金罡、王小力和史航编剧的《我爱×××》运用的就是反结构。全剧分“不由分说”、“说的比唱的好听”、“（字幕）”、“说到做到”四部分。这四部分无所谓传统结构中的起承转合，也无所谓先后顺序。可以从任何一部分开始，也可以在任何一部分结束。牟森的作品，除前面提到的《零档案》外，《关于〈彼岸〉的汉语语法讨论》、《与艾滋有关》、《关于亚洲的想象、或者颂歌或者练习曲》等剧都体现出反结构特色。有人针对《与艾滋有关》这样说道：“这是一个充满可能性和开放性的演出。开放在于形式：任何人，只要愿意都可以上台来讲述你自己；开放在于内容：一切都与艾滋有关，一切都与艾滋无关，一切都可以吞吐容纳，所有意义与无意义是一团纠结在一起、无头无尾无边无际无法超越无法躲避无可奈何的乱麻。”[8]在上述这些剧作中，传统剧作的中心事件、主要人物、主要矛盾冲突都荡然无存。这种对传统编剧法的大胆解构，昭示出鲜明的先锋意识。

从外部结构上看，分幕分场的传统做法不再是戏剧惟一的形式。高行

健编剧的《野人》按小说的章节进行划分，全剧分“耨草锣鼓、洪水与旱魃”、“《黑暗传》与野人”、“《陪十姐妹》与明天”三章。王培公编剧的《WM（我们）》分“冬（1976）”、“春（1978）”、“夏（1981）”、“秋（1984）”四章。王炼编剧的《祖国狂想曲》干脆就按音乐的章节来划分，全剧分四章：“第一乐章 如歌的行板：《难忘的巴黎》”、“第二乐章 抒情的慢板：《壮丽的重逢》”、“第三乐章 欢畅的快板：《祖国的儿女》”、“第四乐章 慢板转急板：《深沉的思念》”，章下面又分节。王建平编剧的《大西洋电话》更是奇特，以“tel（电话）”形式构架全篇，其内容就是漂流海外的女中医打给不同人的50个电话，这种结构方式与“电话”的题名恰好吻合。

## 二、语言

语言是剧本的基本构成材料，因此具有重要的意义。顾仲彝说：“戏剧语言既然是戏剧的主要手段、工具或媒介，一切得通过它来表达，其重要性自然不言而喻。”[9]曹禺、老舍等人以其在语言艺术上的深厚造诣被尊称为语言大师。中国当代先锋戏剧在对待语言在戏剧艺术中的作用问题上出现了两种极端化的现象：一种是极力消解语言的作用。这在高行健和牟森身上体现得比较明显。高行健说：“话剧通常被称之为一种语言的艺术，主要就剧作而言。这种说法有极大的片面性，是业已古老了的易卜生式的戏剧观念。”他的《彼岸》等剧就是“为了把戏剧从所谓话剧即语言的艺术这种局限中解脱出来”[10]的一种努力。在牟森的许多戏剧中，语言都被形体挤压到边缘，居于非常次要的地位。另一种是极力张扬语言的作用。过士行编剧的《坏话一条街》即是如此。在“坏话一条街”上，民谣、绕口令、歇后语、谚语、俏皮话、闲话、胡话、疯话、傻话、无聊话不绝于耳，人人都在急不可耐地说着“坏话”，人人都在溜嘴皮子，人人都在抖小机灵，人人都在“坏话一条街”里乐不思蜀，忘了回家的路。请看其中的片段：

[花白胡子苏醒，欲起，被神秘人按住。

居民丁 喜欢吃？你来这个，猪吃我屎，我猪吃屎。

神秘人 猪吃我屎，我吃猪屎。

居民丁 （大笑）回见吧。

[花白胡子爬到神秘人的身后，和神秘人演一段双簧。

花白胡子 回来！你听这段。数九寒天冷风飏，转年春打六九头，正月十五龙灯会，有一对狮子滚绣球；三月三王母娘娘蟠桃会，孙猴子就把仙桃偷；五月初五端午节，白蛇许仙不到头；七月七天河配，牛郎织女泪双流；八月十五去遮月，月宫嫦娥犯忧愁。要说愁，净说愁，唱一段绕口令十八愁：狼也愁，虎也愁，象也愁，鹿也愁，骡子也愁马也愁，牛也愁，羊也愁，猪也愁来狗也愁，鸭子也愁，鹅也愁，蛤蟆也愁，螃蟹也愁，蛤蜊也愁，龟也愁，鱼也愁来虾也愁。虎愁不敢把高山下，狼愁野心耍滑头，象愁脸憨皮又厚，鹿愁头上长了大犄角，马愁备鞍行千里，骡子愁的一世休，羊愁从小把胡子长，牛愁净挨鞭子抽，狗愁改不了总吃屎，猪愁离不开臭水沟，蛤蟆愁长了一身脓包痢，螃蟹愁的浑身净横沟，鸭子愁的扁扁嘴，鹅愁长了个犊儿喽头，蛤蜊愁的是闭关自守，乌龟愁的是不敢出头，鱼愁离水不能走，虾愁空枪乱扎没准头。说我诌，我就诌，闲来没事我溜溜舌头……

这简直就是一首没完没了的“愁”字歌。关于此剧，过士行说：“这个剧就是个‘怎么说’的问题，但也有‘说什么’的问题。我说的就是‘坏话’。我是完全从语言本身去考虑的，觉得语言的这种统治力量能左右人，人们生活在语言中，被‘说’所左右。”[11]此外，孟京辉等人编剧的《我爱×××》也极力张扬语言在戏剧艺术中的作用，这种做法很好地诠释了海德格尔的说法：语言是人存在的家园。

以上讲的是中国当代先锋戏剧对语言在戏剧艺术中作用的两种认识和做法。以下再看中国当代先锋戏剧在语言形式上的实验。传统戏剧语言分舞台提示和人物语言两种，人物语言又分为对白、独白和旁白三种。除了传统的戏剧语言形式之外，中国当代先锋戏剧还出现了以下几种新的戏剧语言形式：

第一种是多声部语言。多声部语言是指多个人同时在说话，可以多声部对话、多声部独白、多声部旁白等形式。高行健在这方面的实验最为典型。针对《车站》一剧，他总结出了七种多声部方式：“一，两组以上事不相干的对话互相穿插，然后再衔接到一起；二，两个以上的人物同时各自说各自



的心思，类似重唱；三，众多人物讲话时错位拉开又部分重叠；四，以一个人物的语言作为主旋律，其他两个人物的语言则用类似和声的方式来陪衬；五，两组对话和一个自言自语的独白平行地进行，构成对比形式的复调；六，七个声部中，由三个声部的不断衔接构成主旋律，其他四个声部则平行地构成衬腔式的复调；七，在人物的语言好几个声部进行的同时，用音乐来同他们进行对比，形成一种更为复杂的复调形式。”[12] 请看《车站》中的一段多声部对话：

[以下的话分为三组，基本上同时进行，又互有交叉。同时进行的各组对话和独白有强有弱，时而突出这一组，时而突出那一组。

第一组——

大 爷 （强）该正经学门手艺了，要不，将来没有姑娘肯跟你的。

愣小子 （强）没人肯收还不白搭……

大 爷 （强。使眼色）师傅不就在你跟前？

愣小子 （强。鼓足勇气）师傅，您还收不收徒弟？

师 傅 （次强）得看啥样的。

愣小子 （次强）您收什么样的？

师 傅 （次强）学手艺不是做学问，就要个手脚利落，人勤快。

愣小子 （强）您看我怎么样？

师 傅 （强）就是油了些。

第二组——

戴眼镜的 （次强）我已经错过了报考的年龄，我还去干什么？我不知不觉的，青春就过去了……

姑 娘 （次强。用肩膀碰他）你不会去考夜大？还有函授大学呢！你会考得上的，一定会考上的。

戴眼镜的 （强）你相信？

姑 娘 （强）我相信。（戴眼镜的悄悄地握住她的手）这多不好，别这样。（连忙把手抽回来，转身抱着做母亲的胳膊。戴眼镜的抱住膝盖，听她们的话）

第三组——

做母亲的（弱）有回呀，我走夜路，也是下雨，哗哗地下个不停。我就觉得后面跟了个人，我偷偷回头看了一下，雨大，又没有看清楚。就知道有个人，也打把伞，不近不远的。你紧走几步，他也紧跟几步；你放慢几步吧，他也慢。我心里直发毛，心跳得扑通扑通的……

姑 娘 （次强）后来呢？

做母亲的 （次强）好容易到了家门口……

这种多声部对话显然是“两组以上事不相干的对话互相穿插，然后再衔接到一起。”多声部独白是指几个人同时在独白，也就是高行健所说的“两个以上的人物同时各自说各自的心思，类似重唱。”请看这种多声部：

姑 娘 你的一生，就这样耽误了，

戴眼镜的 （同时）（弱）It rains , it rained.

大 爷 （同时）（更弱）马九进八，炮四退三。

姑 娘 就这样耽误，永远耽误下去？

戴眼镜的 It is raining, it will rain?

大 爷 兵六平五，车五进一。

姑 娘 你就这样抱怨，就这样痛苦？

戴眼镜的 It snows, it snowed.

大 爷 仕五退六，炮四平七，

姑 娘 就这样无止境地痛苦地无止境地等待下去？

戴眼镜的 It is snowing and it will snow.

大 爷 车三进五啊——仕五退六！

上述多声部语言主要借鉴了多声部音乐（Polyphonic Music）的艺术手法。在多声部音乐中，若干个旋律同时进行而又相互关联，各旋律之间可以相互对比、模仿或衬托。高行健将其运用到戏剧艺术中来，从而增强了戏剧语言的表现力。后来，孟京辉在《思凡》中也运用了这种多声部语言。

第二种是单纯独白。应当说，独白并不是什么新的语言形式，但中国当代先锋戏剧在使用独白时却出现了单一化现象，即全剧几乎都是独白，而不

像传统戏剧那样与对白和旁白混合使用。张献编剧的《拥挤》只有站客和坐客两个人物。全剧几乎都是坐客一人在说。但不管坐客如何喊叫，站客总是无动于衷，只是在剧终时说了简短的三个字：“不！决不！”高行健的《独白》只是一位 50 多岁男人的独白，《模仿者》只是这主儿的独白，戏剧常用的对白和旁白在此都荡然无存。

第三种是朗诵。我们常说的对白、独白和旁白，指的都是剧中的人物语言。但是有一种戏剧却没有剧中人物，因此也就无所谓对白、独白和旁白，我们不妨称这种戏剧语言为朗诵。孟京辉等人编剧的《我爱×××》即是如此。在该剧 90 分钟的演出时间里，5 男 3 女集体朗诵着 700 多句极为单调的“我爱×××”句式。内容包括了横跨全世界、纵跨 100 年的许多人物和事件，如新世纪的钟声、哲学家、画家、列宁去世、五讲四美三热爱、朦胧诗、集体舞、爱情、卡拉 OK、气功大师、小报记者、闹离婚、编字典等等。我们可以随便截取其中的一个片段：

我爱你喷香而干净的肠子

我爱你的肚子

我爱你的肚脐

我爱你的脊椎

我爱你的尾椎

我爱你的坐骨和坐骨神经

我爱你的臀部你美丽的半圆

我爱你的睾丸你美丽的阳物

我爱你的阴毛你美丽的阴道

我爱你的阴唇你美丽的子宫

我爱你的大腿你的膝盖你的膝盖骨你的小腿你腿上的纤维

我爱你的脚你的脚趾头你的脚指甲你的脚心你的脚背你的脚后跟你的

脚关节

这种矫枉过正的偏激表达出了 20 世纪 60 年代出生的一代人对世界独特的感知，对自我价值的认识，对神圣和崇高的追求。

中国当代先锋戏剧由于出现了双层结构，还产生了一种新的语言现象，即超戏剧层面的叙述者所讲的话。此时，叙述者采用的是全知视角。这种语言有人认为是旁白，其实不然，所谓旁白，是指角色背着台上其他人对观众所说的话。其说话主体一定处于戏剧层面，不可能是全知视角。而上述说话主体则不然，他们是处于超戏剧层面，因此，他们所说的话就不是旁白。在此，我们不妨套用影视艺术中画外音的概念，姑且称之为戏外音，即超戏剧层面的叙述者对观众所说的话。

### 三、表现手法

在表现手法上，中国当代先锋戏剧大致有荒诞、心理刻画、戏仿等几种形式。荒诞既可以是内容的，也可以是形式的。当指向人们对人生和世界的感受时，可以归入内容范畴；当指向表现手法时，可以归入形式范畴，这与艺术上的理性主义截然相反，它既不合乎逻辑，又不合乎常规，显得荒诞不经。荒诞是中国当代先锋戏剧最常用的表现手法。可以这么说，中国当代先锋戏剧就是以对荒诞手法的偏爱而登上剧坛的。最早出现的荒诞手法是打破生死界限，让人死而复活。谢民编剧的《我为什么死了》即是如此。女主角范辛深受丈夫夏俊的迫害，人为地死于心脏病。但在该剧开始时，范辛却死而复活，对观众说：“……总而言之，我是个死人！……我是在一九七八年的春天去世的。这是一个使人充满希望的名副其实的春天，九亿人民身上的每一个细胞都充满了活力。我渴望在这有意义的年代里生活下去，但是很不幸，在一场人为的刺激下，我的严重的心脏病发作了。我死的时候才三十二岁……”然后，该剧以范辛的回忆为视角，讲述了她如何被夏俊出卖，粉碎“四人帮”后夏俊又如何玩弄两面手法等一系列事件。死者能对观众说出这样的话，显然是荒诞不经的。在中国当代先锋戏剧中，死人出现在舞台还有一种常见的现象，就是不以人的面目而是以虚无飘渺的鬼魂面目出现，与人同台共舞。马中骏、贾鸿源和瞿新华编剧的《屋外有热流》让因公殉职的赵长庚的鬼魂来到弟弟和妹妹身边，与他们共同探讨人生的价值。该剧的编剧说：“《屋外有热流》是通过不合常规颇含怪诞的戏剧冲突展现于舞台的。我们试图以虚拟来反映真实，用与

观众直接交流的手法来使观众入戏、思考，通过观众与我们共同创作来完成剧本所想表达的主题。”[13]中国当代先锋戏剧还有一种荒诞手法是把人们所熟悉的人物置身于一个陌生的环境中，从而获得一种荒诞效果。阿Q是我们再熟悉不过的人物，然而，在黄金罡编剧的《阿Q同志》一剧中，我们可爱的阿Q同志却走进了美国的好莱坞。电视台采访组纷纷围住阿Q，并干扰了他的沉思，引起了争执。资本家闻讯赶到，颇为欣赏阿Q的正义感，阿Q由此获得了绿卡。当然，这种荒诞已经有了戏说的成份。

提到中国当代先锋戏剧的荒诞手法，我们不得不提到对荒诞手法非常偏爱的高行健。在他1983年创作的《车站》中，一群乘客等车竟然等了10年，其变形、夸张的方式呈现出浓烈的荒诞色彩。高行健90年代的剧作仍然大量出现了荒诞手法。1991年创作的实验性极强的独白剧《生死界》中，女主人公发现自己的四肢无情地脱落。她不知所措，四处张望，并狂乱地奔跑，这也是一种变形和夸张。1992年创作的《对话与反诘》分上下两场。上半场开始时，中年男人和年轻女子好象已经享受过了一夜鱼水之欢。尔后，发现彼此无法交流，于是开始争吵。最后，女人用匕首杀死了男人，男人也杀死了女人。下半场，舞台上只有男女两颗头颅。两人的灵魂仔细看着被割掉的头颅，他们的言谈举止显得更加怪诞，谈话也毫无逻辑可言。而此时，吟诵着“南无阿弥陀佛……”的和尚却独自在洒水扫地。高行健对荒诞手法的偏爱与他所受西方文学、尤其是法国文学的影响是分不开的。

心理刻画也是中国当代先锋戏剧常用的一种表现方法。中国的传统话剧由于遵循斯坦尼斯拉夫斯基体系，讲究写实性，所以在表现人的心理活动方面有着很大的局限性。中国当代先锋戏剧中却大量地出现了幻觉、想象、回忆、梦境等心理活动的刻画。苏雷编剧的《火神与秋女》中就出现了褚大华的想象：秋女说她喜欢他做的那些小动物，并愿意留下来侍候他一辈子。他说他非常喜欢她。秋女激动地走到他跟前，深情地望着他。但他意识到自己是个残疾人，又自责不该有这种想法，因此陷入痛苦的深渊。此外，在高行健编剧的《绝对信号》、贾鸿源和马中骏编剧的《路》等剧中都不同程度地运用了心理刻画的表现手法。如《路》中现实中的周大楚与幻觉中的周大楚自我的对话：

[黑暗中的背景中，走上一个男人，跟周大楚一样的装束和语气，他是周大楚

的自我。

[自我拍拍周大楚的肩。

周大楚：（慢慢抬起头）你是谁？

自 我：每个人都有一个内心自我。你走在阳光下，我就是你的影子；你照镜子里的你。用辩证法说，你就是我，我就是你，没有矛盾，没有内心痛苦就没有我。

周大楚：算了，我不喜欢演戏。

自 我：我来到舞台上，你们不相信。生活中有人常常扮演两种角色，甚至三种角色，你们为什么就相信了呢？人呐，就是喜欢欺骗自己。

中国当代先锋戏剧还有一种表现手法，就是戏仿。所谓戏仿，就是指对某一事物以游戏化的态度进行模仿，这在孟京辉的先锋戏剧中体现得比较明显。戏仿的方式也是多种多样。有对当下商业性语言的戏仿。《思凡》中当皮奴乔挟着枕头摸到情人尼可罗莎的床边，与她相拥而眠时，戏剧的讲解人用一面旗帜把他们挡了起来，旗上写着：此处删去 166 字。有人立刻从旗后探出头来，恼火地说：“怎么一到这儿就删呢？”当一介马夫爬上尊贵王后的床上，把她紧搂在怀里时，众人以袖遮脸，说道：“此处删去 236 字！”这种语言很容易使人想起“此处删去×××字”这样具有诱惑力的商业性语言。这分明是对当下文化走向庸俗、走向没落、走向商业化的绝妙嘲讽。还有对经典镜头和经典语言的戏仿。《思凡》中皮奴乔和阿德连诺进入那位老实人的家后立即与尼可罗莎一起做出《红色娘子军》中“常青指路”的动作。《我爱×××》对经典语言的戏仿可谓是淋漓尽致，请看：

我爱集体舞

.....

即使明天早上枪口和血淋淋的太阳让我交出自由、青春和笔我也不会交出集体舞

中国，我的集体舞丢了我希望逢着一个丁香一样地结着愁怨的集体舞  
曲曲折折的荷塘上面远远近近高高低低都是集体舞

子曰：三人行，必有集体舞

我横竖睡不着，仔细看了半夜才从字缝里看出满本都写着两个字“集体舞”

一半是海水一半是集体舞在科学的道路上没有平坦的道路，只有不畏艰险沿着崎岖的山路向上攀登的人，才能到达集体舞的顶点

在此，北岛的诗、梁小斌的诗、朱自清的散文、孔子的名言、鲁迅的小说、王朔的小说和马克思的名言被戏仿得别有一番韵味。此外，还有对经典名剧的戏仿。在这方面，最为人称道的是《一个无政府主义者的意外死亡》对老舍《茶馆》的戏仿。请看一段：

局长：哟，这不是“无”爷吗？！

疯子：这不是小王吗？！

局长：哎哟！“无”爷，您怎么这样闲在，会想起到警察局来了？

疯子：我来看看，看看你这年轻小伙子会不会开警察局！

局长：唉，一边开一边学吧，指着这个吃饭嘛，谁叫我爸爸死得早，不干不行啊！好在照顾主儿都是我父亲的老朋友，有不周到的地方，闭闭眼就过去了。在街面上混饭吃，人缘儿顶要紧。我按着我父亲留下来的老办法，多说好话多请安，讨人人的喜欢，就不会出大岔子！

疯子：这警察局我迟早要收回去的。

局长：您甭吓唬着我玩，我知道您多么照应我，心疼我，决不会叫我背着王八盒子上山打白狐狸去！

疯子：你这小子，比你爸爸还滑呀！

局长：要不您抽袋烟？

疯子：不抽。

局长：喝点儿小酒？

疯子：不喝。

局长：我给沏碗小叶茶去！

疯子：沏着。

警长乙：要不您来点儿这个？（拿出一个婴儿奶瓶）

疯子：什么？

警长乙：地道的英国造！

疯子：你看看。我们意大利人身上有多少洋玩意儿啊！照这样下去的话，我们意大利的里拉迟早要花光的啊！

警长乙：你放心！我们意大利有的是金山银山，永远也花不完！

这对老舍《茶馆》的戏仿可谓是唯妙唯俏，只不过秦二爷变成了“无”爷；信奉“多说好话多请安，讨人人的喜欢，就不会出大岔子”的不是王利发，而是警察局长；乞丐要的不是二两银子，而是二十里拉，最后得到的也不是两个烂肉面，而是两张具有意大利风味的 PIZZA 饼。

中国当代先锋戏剧在剧本艺术方面实验的意义是很明显的。从自身的角度来说，剧本形式的实验是中国当代先锋戏剧保持先锋姿态的一个很重要的标志。不管是高尔基所说的美是真理的外部形象，还是黑格尔所说的美是理念的感性显现，都说明一个问题，即事物的外部形态不可忽视，因为我们对某一事物的认识往往是从形式方面的感性认识开始的。在中国当代先锋戏剧中，像《绝对信号》的心理刻画、《车站》的多声部语言、《战地玉人魂》的拼贴、《一个无政府主义者的意外死亡》的戏仿等等，都将成为我们心中美好的文化记忆；从整个中国剧坛的角度来说，剧本形式的实验给中国剧坛带来了欣欣向荣的新气象，为中国当代戏剧走出陈陈相因的危机局面做出了重要贡献。

全国艺术科学“十五”规划青年基金项目：中国当代先锋戏剧研究（1979-2000），项目编号为 01CB51。

#### 参考文献：

- [1] 高行健. 要什么样的戏剧 [J]. 文艺研究, 1986 年第 4 期.
- [2] 牟森. 《倾述》意味着什么 [N]. 戏剧电影报, 1997 年 7 月 3 日.
- [3] 易立明. 关于这样一种实验戏剧——从《哈姆雷特》到《三姊妹·等待戈多》 [J]. 今日先锋 (7), 天津社会科学院出版社, 1999 年, 第 8-9 页.



- [4] [苏] 霍罗多夫. 戏剧的特性和戏剧结构的特性 [J]. 剧本, 1957 年第 12 期.
- [5] 王晓鹰. 让戏剧的胸怀宽广一些——《魔方》导演谈 [J]. 戏剧, 1986 年第 4 期.
- [6] 高音. 世纪之交的北京戏剧——传统与实验的虚拟现实 [J]. 北京社会科学, 2000 年第 3 期.
- [7] 林荫宇. 1+1>2——战地玉人魂创作 [J]. 青艺, 1995 年第 3 期.
- [8] 张向阳. 戏剧车间与艾滋 [N]. 戏剧电影报, 1994 年 12 月 18 日.
- [9] 顾仲彝. 编剧理论与技巧 [M]. 中国戏剧出版社, 1981 年版, 第 358 页.
- [10] 高行健. 《彼岸》演出的说明与建议 [J]. 十月, 1986 年第 5 期.
- [11] 过士行、张驰. 过士行访谈录 [J]. 戏剧文学, 1999 年第 5 期.
- [12] 高行健. 谈多声部戏剧试验 [J]. 戏剧电影报, 1983 年第 25 期.
- [13] 贾鸿源、马中骏. 写《屋外有热流》的探索与思考 [J]. 剧本, 1980 年第 6 期.